

MISTICISMO RELIGIOSO E IMAGENS MÍTICAS EM WILLIAM BLAKE

[Religious Mysticism And Mythical Images on William Blake]

Marcus Throup e Eunice Simões Lins Gomes*

RESUMO: O objetivo deste artigo consiste em apreender na poesia de William Blake as imagens míticas e religiosas e analisar qual o regime de imagens predomina na obra poética. Como referencial teórico e instrumento metodológico foi utilizada a classificação do trajeto antropológico, a pesquisa descritiva com abordagem qualitativa e como método de análise foram utilizadas as estruturas antropológicas do imaginário com seus regimes de imagens. Como resultado da análise, delimitaram-se dois excertos e apreenderam-se duas imagens míticas e religiosas que permeiam a obra poética de Blake na estrutura heroica própria do regime diurno das imagens. Compreende-se que Blake buscava reproduzir o extraordinário modo crítico, que é veiculado, com certa peculiaridade, pelo gênero apocalíptico.

Palavras-chave: misticismo. imagem. religioso. hermenêutica.

ABSTRACT: The objective of this paper is to identify mystic and religious images in the poetry of William Blake and analyze which group of images is dominant. As a theoretical, referential and methodological instrument this paper uses the classification system of the anthropological trajectory according, being a descriptive piece of research with a qualitative approach. The theoretical grid of anthropological structures of the imaginary with its regimes of images is harnessed as an analytical method. As a result of the analysis it was possible to apprehend certain mythic and religious images which permeate the poetry of Blake in the heroic structure of images. It emerges that Blake sought to reproduce that extraordinary critical mode which pertains with singular peculiarity to the apocalyptic genre.

Key-words: Mysticism. image. religious. hermeneutic.

Ter imaginação é gozar de uma riqueza interior, de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Porém, espontaneidade não quer dizer invenção arbitrária. Etimologicamente, imaginação está ligada a imago, representação, imitação, imitar, reproduzir. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. A imaginação imita modelos exemplares, as imagens, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade, pois as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. (ELIADE, 1991, p.16).

* Marcus Throup é Doutorando (PhD) em Teologia e Estudos Religiosos, na Universidade de Nottingham, Reino Unido, possui Mestrado em Teologia pela Universidade de Oxford. É Prof. Mestre em Estudos Bíblicos no Seminário St. John's (Universidade de Chester) no programa ensino à distância. revthroup@yahoo.com.br. Eunice Simões Lins Gomes Teóloga, Profª Doutora no Departamento de Ciências das Religiões, Centro de Educação, da Universidade Federal da Paraíba, Profª no Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões, euniceslgomes@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste texto consistiu em apreender, na obra poética de William Blake (1757–1827), as imagens míticas e, religiosas e em seguida, analisar essas imagens a partir da teoria geral do imaginário, buscando identificar qual o regime das imagens e a estrutura mítica predominante. Para desenvolver o estudo, efetuou-se uma leitura minuciosa e atenta no texto principalmente por considerar as possíveis armadilhas que a interpretação de um texto pode colocar. Segundo Eco (1993, p.41) “um texto é um universo indefinidamente aberto que o interprete pode descobrir interligações infinitas [...]”. Em seguida delimitamos o texto em várias passagens impregnadas de imagens míticas e efetuamos um recorte, selecionando duas passagens para nossa análise o *Excerto da obra “Rintrah’s Discontent”* e o *Excerto da obra “From Milton”* (“*De Milton*”).

A análise na obra de William Blake parte do pressuposto de que “o imaginário de cada indivíduo está enraizado, ao mesmo tempo, em sua biohistória, ou seja, seu temperamento, caráter, estrutura pulsional e fantasmas arcaicos” segundo (TEIXEIRA, 2000, p.20), o que, em certa medida, proporciona uma marca pessoal do sujeito, isso em nível pessoal e sociocultural. Pois, segundo Durand (2001, p.41) “se o trajeto é a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras do sujeito e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”, então os indivíduos organizam seus fantasmas, devaneios e mitos pessoais, servindo-se de dispositivos poiéticos (imagens, símbolos, regras lógicas, operadores linguísticos) produzidos no trajeto e que lhes permitem construir mundos imaginários coerentes, dotados de temáticas redundantes ou obsedantes.

Entendemos que a obra de William Blake se constitui num cruzamento dos caracteres e da sua biografia pessoal com a história sociocultural, constituindo-se, portanto, como uma poética, mítica e religiosa que selecionamos para analisar.

Para desenvolver o estudo, escolheu-se a pesquisa descritiva e a abordagem qualitativa, utilizando como método de análise a teoria geral do imaginário. Até porque se compreende que o imaginário não é um simples conjunto de imagens que vagueia livremente na memória e na imaginação. Ele é uma rede de imagens na qual o sentido é dado na relação entre elas; as imagens organizam-se de acordo com certa lógica, certa

estruturação, de modo que a configuração mítica do nosso imaginário depende da forma como se arrumam nele nossas fantasias, segundo GOMES-DA-SILVA (GOMES, 2010, p. 100). É dessa configuração que decorre o nosso poder de melhorar o mundo, recriando-o, cotidianamente, pois o imaginário é o denominador fundamental de todas as criações do pensamento humano (DURAND, 2001).

Participante do mesmo ideário de Samuel T. Coleridge e William Wordsworth,¹ William Blake se constituiu um dos principais protagonistas do Romantismo Inglês, movimento reacionário que buscava o esoterismo de espiritualidades nada ortodoxas a fim de opor-se ao racionalismo iluminista da Europa no período “moderno”.

Enquanto o Iluminismo apelava à razão humana para apreender a realidade, o Romantismo Inglês recorria à imaginação humana convencido de que a mente é incapaz de compreender o mundo natural, muito menos o infinito além dele (MCGRATH 2005, p. 133).

Portanto, considera-se que a obra poética de William Blake é uma passagem rica de imagens repletas de simbologias míticas. Assim, seja por meio da sua iconografia ou por meio das numerosas composições literárias no inglês previtoriano, William Blake contrasta os sentimentos à aridez racional e, na fase inicial da revolução industrial, eleva a situação rural sobre a situação urbana, dando ênfase ao mundo natural como portal à esfera sobrenatural. Dir-se-ia, numa leitura durandiana (2001), que a imagem é sempre, por ela mesma, portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da sua significação imaginária. Ela não é um símbolo arbitrariamente escolhido, mas é sempre intrinsecamente motivado, é sempre símbolo.

Assim, face ao caráter das imagens que está presente na obra de William Blake, qualquer discussão sobre suas obras seria incompleta sem as devidas considerações sobre as suas experiências existenciais. Portanto, para uma maior compreensão sobre o “*misticismo religioso e imagens míticas em William Blake*”, faz-se necessário primeiro descrever, de forma contextualizada e sucinta, o histórico vital de William Blake.

¹ Samuel T. Coleridge (1772-1834) e William Wordsworth (1770-1850) eram literários, os principais fundadores do “English Romantic Movement” cujas obras famosas “The Rime of the Ancient Mariner” [A rima do velho marinheiro] (Coleridge) e “I wandered lonely as a Cloud” [Vagueava sozinho como uma nuvem] (Wordsworth) estão entre as clássicas da língua inglesa. Como Blake, os dois amigos cultivavam uma religiosidade cristã alternativa caracterizada pelo universalismo e o apreço místico da natureza como dádiva divina.

2 CONSIDERAÇÕES SOBRE WILLIAM BLAKE

Nascido em uma família profundamente religiosa, possivelmente envolvida com a seita radical conhecida como os Muggletonianos (VAUGHAN 1999, p.10), William Blake foi o segundo de cinco filhos do casal James e Catherine Blake. William Blake cresceu e familiarizou-se com as histórias bíblicas das quais se desconfia que, possivelmente, favoreceu uma influência catalisadora na sua imaginação artística e na religiosa.

Encontra-se nos registros documentais que, desde criança, William Blake afirmava para os seus pais ter visões apocalípticas e aparições de anjos (MARSH, 2001, p.198-199). Quando completou dez anos de idade, William Blake chegou a apanhar do seu pai quando relatou que avistara anjos numa árvore, segundo a fundamentação teórica de (VAUGHAN 1999, p.11).

Entretanto, de acordo com alguns estudiosos e biógrafos, são várias as explicações para as visões de William Blake. Ackroyd (1995) chamou atenção para o que a psicologia clínica denomina de “visões eidéticas”, ou seja, a capacidade de projetar imagens mentais de forma que parecem fazer parte do mundo externo, e a tese racional de Ackroyd é cogitada por vários intérpretes como (VAUGHAN, 1999, p.11-12; MARSH, 2001). Todavia, enquanto esta se trata de uma condição relativamente comum na infância, no caso de William Blake, tais visões persistiram no decorrer de toda a sua vida.

Para William Blake, o eterno divino faz-se presente no momento efêmero, o transcendental é capaz de manifestar-se no microcosmo da criação, como demonstra o célebre prefácio da poesia *Auguries of Innocence* - “Ver um Mundo em um grão de areia e um Céu numa flor selvagem, segurar a infinidade na palma da mão e a eternidade numa hora” (VAUGHAN 1999, p.36).

Embora a estranheza e radicalidade de boa parte da sua produção artística fosse capaz de evocar pareceres nem sempre favoráveis do público geral, desconfia-se que nada mais era do que a emanção e externação da sua mais íntima experiência vivencial em nível pessoal. Encontra-se, no registo histórico, que, certa vez, um visitante surpreendido ao encontrar William Blake e a sua esposa completamente nus no jardim da sua residência, indagou por que aquilo, perguntando qual o motivo de tal ação a

William Blake, que imediatamente respondeu com a maior naturalidade, que o casal era “Adão e Eva” (VAUGHAN 1999, p.33). Muitos dos seus contemporâneos imaginavam que William Blake fosse um lunático: suas obras eram julgadas como “excêntricas” demais para o público geral. No entanto se faz notório perceber que nada impediu que William Blake fosse celebrado como mestre e até “profeta” por um pequeno círculo de artistas jovens que se reuniram mensalmente em Londres para promulgar a poesia, a pintura, e a imaginação visionária.²

Contudo é possível identificar William Blake como o artesão, artista e poeta londrino, bem como a sua tamanha ousadia imagética como componente de uma espiritualidade eclética que nada mais era, senão a antítese daquela religiosidade convencional que caracterizava as instituições eclesiásticas britânicas da época e o deísmo filosófico. Possivelmente suas criações com suas imagens míticas e religiosas, sonhadoras e sensíveis, solapam uma época, um modelo predominante.

Entretanto, seja qual for a explicação dada para a experiência que William Blake vivenciou, chama-se de uma experiência numinosa em estreita correspondência com a sua apreensão da realidade, tanto na sua poesia como na sua iconografia, pois entende-se que às vezes, com certa proeza, o mundo das imagens invade inexoravelmente o “aqui e agora”. Veja-se o significado de imaginação:

Faculdade que tem o espírito de representar imagens; fantasiar. Faculdade de evocar imagens de objetos que já foram percebidos; imaginação reprodutora. Faculdade de formar imagens de objetos que não foram percebidos, ou de realizar novas combinações de imagens; Faculdade de criar mediante a combinação de idéias: A coisa imaginada. Criação, invenção. Cisma, fantasia, devaneio; Crença fantástica; credence; superstição; Liter. Arte. Invenção ou criação construtiva, organizada por oposição a fantasia, invenção arbitrária (HOLANDA, 2000).

Segundo Gomes (2011), pelos diversos sentidos atribuídos à imaginação, é possível identificar dois aspectos.

Primeiro, todos os significados dados pelo dicionário se referem a imaginação como uma operação da mente, uma cognição. Segundo, há dois tipos de imaginação: uma “imaginação reprodutora”, aquela que age apenas evocando objetos conhecidos de vivências passadas; e uma imaginação criadora, (“faculdade de criar”) que se refere ao devaneio, a invenção de outras imagens, a criação de “fantasias” construídas por combinação ou síntese de imagens (GOMES 2011, p. 53).

² Este grupo que se autodenominou “os antigos” em apelo consciente aos místicos e artistas de outrora, incluiu personagens que seriam influentes como artistas de especial erudição no Reino Unido no século XIX, ex. Samuel Palmer, Edward Calvert, George Richmond e Francis Oliver Finch (Marsh, 2001: 202).

Entretanto, para Gomes (2011, p. 54), a “Imaginação é força imaginativa da mente que se desenvolve em duas perspectivas diferentes”. Uma encontra seu impulso na representação da natureza ou dos acontecimentos vividos, daí ser imaginação formal, a que se atém ao estabelecido. A outra imaginação escava o fundo do ser, deixa ser tocada pela natureza ou pelos acontecimentos para encontrar uma forma que está encravada internamente.

Uma é imagem da forma, que fornece a figuração lógico-matemática do mundo. A outra é a imagem da matéria que favorece a compreensão poética do mundo. Uma pertence a atividade conceitual, de reflexões racionais, a outra é própria do devaneio da imaginação poética, segundo Bachelard (2002).

A imaginação material não é evocativa, passiva diante do mundo, mas essencialmente criadora, poetificante, inventora de novas imagens. Isso porque a imaginação resulta do embate entre o homem e o mundo, uma no sentido de explicá-lo, outra na direção de sentir as resistências da matéria e operar criando outro mundo.

Portanto, entendemos que as obras de William Blake se encontram permeadas pelo misticismo polimórfico e transmórfico, sendo capaz de mesclar imagens tradicionais do cristianismo com o intrincado e bizarro sistema mitológico e neoapocalíptico que William Blake criou sobre a influência, entre outros, do literário John Milton (1608 – 1674), e mestres místicos europeus como Jacob Boehme (1575 - 1624), Emanuel Swedenborg (1688 - 1772), formando uma constelação de imagens com seus personagens reais.

Quanto a sua arte, ao confrontar o racionalismo secular, os abusos que detectava no seio da religião organizada ou a política da sua pátria, percebe-se que William Blake se utilizava de diversas técnicas. Frequentemente, nas suas construções literárias teceu comentários de natureza subversiva ao remeter o leitor à sua larga constelação de personagens reais, folclóricas e míticas que incluiu personificações de atributos humanos ou tendências filosóficas (ex. o maléfico ‘deus’ matemático responsável pela escravização da raça humana é ‘Urizen’, um aparente trocadilho fonético no inglês, pois, ‘Urizen = your reason’, isto é, ‘a sua razão’). Juntos, as figuras naturais e sobrenaturais, criadas e recriadas formavam o “panteão Blakiana”.³

³ Cunhamos este termo para representar a complexa teia de protagonistas míticos do sistema criado por Blake, porém, se faz necessário manter as aspas, uma vez que Blake era, no fundo, monoteísta, acreditando não em muitos deuses, mas em infinitas manifestações da mesma realidade divina.

Portanto, como será observado no decorrer de nosso estudo, dentro da esquematização que William Blake se utiliza na sua obra e apoiado da mitologia grega à gótica, da celta à bíblica, os nomes de protagonistas no espectro de *personas* Blakianas tendem a proporcionar um duplo sentido e(ou) significados múltiplos que vão além do sentido aparente e imediato da imagem.

Dessa forma, William Blake questionava as instituições talismânicas do Reino Unido em linguagem enigmática que, simultânea e cripticamente, revelava e ofuscava a sua intencionalidade real. Diga-se, pois, que além de inspirar-se no estilo (e às vezes o conteúdo concreto) da literatura apocalíptica judaica e cristã, William Blake buscava reproduzir o extraordinário modo crítico que é veiculado com certa peculiaridade pelo gênero apocalíptico.

Assim, entendemos que as críticas de William Blake são caracteristicamente veladas, os alvos reais aparecem apenas em código. Exemplificando, pode-se mencionar que, enquanto outros artistas foram presos ao protestar contra o governo do Rei Jorge III, já que William Blake atacava o “Príncipe Guardião de Albion” (*Albion* sendo o nome mítico atribuído por ele à Inglaterra) a sua crítica não foi óbvia o suficiente para chamar a atenção das autoridades, segundo nos afirma (VAUGHAN 1999, p.37). Essa última constatação inevitavelmente levanta a questão dos efeitos práticos da audaciosa ressignificação simbólica que caracteriza toda obra Blakiana, e não obstante as apreciações posteriores, o que permite duvidar quanto ao impacto do seu misticismo no seu tempo.

3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO

Gilbert Durand (2001), a partir da crítica que faz à desvalorização da imagem e do imaginário no pensamento ocidental, que considera a imaginação como “mestra do erro e da falsidade”, elabora a Teoria Geral do Imaginário. Desconfia-se que esta desvalorização da imagem seja fruto da ciência moderna, cujo modelo, global e totalitário, nega o caráter racional, portanto científico, a todas as formas de conhecimento que não se pautem pelos seus princípios epistemológicos e por suas regras metodológicas, afirmando que a imagem é a “louca da casa”.

No entanto é perceptível como a civilização moderna, caracterizada pelo racionalismo positivista, acreditou ter eliminado o mito e minimizado o papel da

imagem e do simbolismo. Ao valorizar a razão, em detrimento do imaginário, a iconoclastia ocidental pretendeu um “pensamento sem imagem”; no entanto, não foi possível evitar que, por trás da fachada hipócrita do iconoclasmo oficial, o mito viesse a proliferar de forma clandestina, graças à expansão literalmente fantástica da mídia que reinstalou a imagem. O que hoje se pode afirmar é que se vive uma civilização da imagem. Sendo assim, consideramos que, por mais degradada que possa parecer, a imagem tem o seu valor, a sua importância enquanto imagem.

Ressalta-se que a base do pensamento de Durand para construir a sua teoria assenta-se na Escola Reflexológica de Betcherev (1933) & Kostyleff (1947). Essa escola entende que há uma estreita concomitância entre os gestos do corpo, os centros nervosos e as representações simbólicas. Para essa teoria o corpo humano possui três dimensões reflexas (schémes), correspondentes aos mais primitivos conjuntos sensório-motores que constituem os sistemas de acomodações mais originários. Diz Durand: “cada gesto invoca a um só tempo uma matéria e uma técnica e suscita um material imaginário e, senão uma ferramenta, ao menos um utensílio” (2001, p. 37). São três os gestos primordiais: a dominante postural, a dominante digestiva e a dominante copulativa, o que Durand depois vai chamar da tripartição dos gestos, ou as três estruturas: heroica, mística e sintética.

A dominante postural ou de “posição” refere-se ao processo de “hominização” (como a posição ereta ou deitada, o bilateralismo, a liberação das mãos, o gesto de apreensão, o desenvolvimento da caixa craniana e do encéfalo e sensações visuais, audiofonatórias e manuais) e está ligado à integridade das áreas visuais do córtex e implica as matérias luminosas, visuais. As técnicas de separação, de purificação, as armas, as flechas e os gládios são seus símbolos mais frequentes. Na topologia da verticalidade, acumulam-se as analogias sinestésicas da imagem, e Durand vai identificar, no regime diurno das imagens, remete a estrutura heróica.

A dominante digestiva ou nutritiva com auxílios sinestésicos, térmicos e derivados táteis, olfativos e gustativos e envolvendo o manuseio de matérias profundas, invocará matérias da profundidade, a água ou a terra cavernosa e suscitará os utensílios recipientes, as taças, os cofres e se inclinará aos sonhos de beberagem e do alimento, próprias do regime noturno e da estrutura mística.

A dominante copulativa ou sexual se atualizará através de gestos rítmicos

sazonais e seu cortejo astral anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda, assim como a roda de fiar, a bateadeira, todo esfregamento tecnológico pela sexual. É sob o signo do ritmo que se desenrola o reflexo sexual, pois há uma anastomose muito possível entre a dominante sexual latente da infância e os ritmos digestivos da sucção, os símbolos do engolimento têm frequentemente prolongamentos sexuais (DURAND, 2001, p.47-51), relaciona ao regime noturno das imagens e a estrutura sintética.

Assim, todo o universo de significantes oriundos da relação entre comportamentos psicofisiológicos da espécie humana e os diversos meios, cósmico e socionaturais, constituem o reino do simbolismo ou da imaginação simbólica, que se encontra no trajeto antropológico ora no regime diurno ora no regime noturno.

Nesse sentido, para Durand (2001), “o imaginário não é um elemento secundário do pensamento humano, mas a própria matriz do pensamento humano”, pois entende que a função fantástica do imaginário acompanha os empreendimentos mais concretos, modulando a ação social e a estética. Assim, o imaginário desempenha um papel importante na vida social porque é ele quem organiza as imagens de uma trajetividade cultural e pessoal.

Nesse processo dinâmico, encontram-se sempre confrontados os dois regimes de imagens, o diurno e o noturno, um determinando o outro. No regime diurno, as imagens se relacionam no universo heroico, são como o regime da antítese, pelos quais os monstros hiperbolizados são combatidos pelos símbolos antiéticos, as trevas são combatidas pela luz e a queda pela ascensão. No regime noturno, as imagens se relacionam no universo místico, constituem-se como o regime da antífrase, sempre sob o signo da conversão e do eufemismo, invertendo o sentido afetivo das imagens.

No entanto, as imagens antagonistas conservam a sua individualidade e potencialidade. Durand (2001) entende o imaginário como um sistema dinâmico organizador de imagens, um dinamismo equilibrador que se apresenta como a tensão entre duas forças de coesão, ou seja, os dois regimes, cada um relacionando as imagens nos seus universos.

Logo, o imaginário, segundo Wunenburger e Araujo (ano, p.23), “não é apenas um termo que designa um conglomerado de imagens heteróclitas, mas remete a uma esfera psíquica onde as imagens adquirem forma e sentido devido a sua natureza simbólica”.

Portanto, é possível considerar que a função do imaginário é de mediar, simbolicamente, as nossas relações de significado com o mundo, com o outro e consigo mesmo. Ele é um mapa com o qual se lê o mundo, pois o real é uma construção imaginária.

Nesse sentido, a nossa proposta de estudo busca um novo olhar sobre a obra de William Blake, pois se suspeita que, na obra poética de William Blake, esteja plasmado o complexo mítico do herói como definido por Durand (2001), até porque o próprio autor revela que enfrenta sua condição e luta contra o seu destino.

4 O MISTICISMO RELIGIOSO DA POESIA DE BLAKE: uma análise hermenêutica

Analizamos agora os dois recortes da obra poética de William Blake, nos quais se considera que há evidências da apropriação, ressignificação e reaplicação dos símbolos religiosos como técnicas associadas ao misticismo do autor. No entanto, ficou esclarecido que não se está desenvolvendo uma tradução na íntegra das obras Blakianas, e sim dos trechos relevantes que foram transcritos de (RAINE, 1970) e traduzidos para o português.

Clarifica-se que a seleção de excertos privilegiará duas poesias concisas, visto que as obras “proféticas” épicas de William Blake pressupõem um trabalho muito mais extenso com a profunda exposição do sistema mítico que ele mesmo cunhou. Assim, com a fundamentação teórica na classificação isotópica Durandiana (1995), busca-se identificar, categorizar e analisar os símbolos religiosos utilizados por William Blake em uma ampla consideração hermenêutica da expressão do seu misticismo religioso.

4.1 Excertos da obra “Rintrah’s Discontent”

Inicia-se com citação e tradução de parte da obra “Rintrah’s Discontent” [O descontentamento de Rintrah] (in RAINE, 1970, p. 103):

Seeing the Churches at their Period in terror and despair
Rahab created Voltaire, Tirzah created Rousseau,
Asserting the Self-righteousness against the Universal Saviour,
Mocking the Confessors and Martyrs, claiming Self-righteousness,
With cruel Virtue making War upon the Lamb’s Redeemed,
To perpetuate War and Glory, to perpetuate the Laws of Sin.
They perverted Swedenborg’s Visions in Beulah and in Ulro

To destroy Jerusalem as Harlot and her Sons as Reprobates,
To raise up Mystery the Virgin Harlot, Mother of War,
Babylon the Great, the Abomination of Desolation,
O Swedenborg! Strongest of men, the Samson shorn by the churches.

Vendo as Igrejas no seu tempo de terror e desespero,
Raabe criou Voltaire, Tirzah criou Rousseau,
Afirmando sua autopiedade contra o Salvador Universal,
Ridiculando os Confessores e Mártires, se declarando justos,
Com Virtude cruel guerreando contra os Remidos do Cordeiro
Para perpetuar Guerra e Glória, para perpetuar as Leis do Pecado
Perverteram as Visões de Swedenborg em Beluah e Ulro
Para destruir Jerusalém como uma prostituta e seus filhos réprobos,
Para levantar Mistério a Prostitua Virgem, Mãe de Guerra,
Grande Babilônia, a Abominação da Desolação,
Ó Swedenborg! Mais forte dos homens, o Sansão rapado pelas igrejas.

A obra “Rintrah’s Discontent”⁴ consiste em uma poesia que possui vinte e seis linhas. Porém a sua brevidade na escrita nada implica quanto ao seu valor enquanto composição literária. É possível perceber que nessas linhas escritas, William Blake, o artista, traça uma colorida pintura por meio de palavras fazendo uso de símbolos vivos e mitemas que transportam o leitor da esfera concreta da Inglaterra na época da Revolução Industrial à esfera religiosa do além. Na crítica que constrói ao racionalismo e filosofia material, é possível identificar na obra escrita que William Blake invoca personagens míticos ou pseudomíticos e insiste na justaposição dos mesmos com personagens reais que ele considerava como seus inimigos ideológicos.

Identifica-se na segunda linha escrita desta obra: “Rahab created Voltaire, Tirzah created Rousseau” (“Raabe criou Voltaire, Tirzah criou Rousseau”). Assim, analisa-se que, ao referir-se a “Raabe”, William Blake imagina a prostituta mencionada na narrativa bíblica no livro de Josué capítulo segundo, com a aparente implicação de que Voltaire – inimigo ideológico de William Blake em prol de sua filosofia antirreligiosa - seria o filho de uma prostituta. No entanto, percebe-se que existe outro nível de sentido, pois, no imaginário mitológico de William Blake, a personagem bíblica Raabe é recriada e ganha uma nova significância.

Assim, entende-se que, na teia peculiar de alusões e interfaces simbólicas Blakianas, Raabe passa a representar a Religião Natural, a meretriz sedutiva (DAMON, 1988, p.339), uma vez que, na concepção de William Blake, a religião natural é uma

⁴ Damon (1988) explica que “Rintrah” representa “Ira”, geralmente a ira justa do profeta, sendo o Filho de Los (Poesia – a expressão neste mundo da imaginação criativa) no sistema mitológico próprio de

ilusão, sim, pois William Blake considerava que toda religião verdadeira é necessariamente sobrenatural e revelada por intermédio espiritual. Esta convicção parece ter surgido das experiências oníricas e visões de anjos pelas quais William Blake passou.

Retornando ao poema, quando se encontra a passagem: “Raabe criou Voltaire”, portanto, embora pareça como simples diatribe contra a pessoa de Voltaire, na realidade ultrapassa essa compreensão. Desconfia-se que seria uma crítica mais sutil que opera em nível ideológico, em que o próprio signo “Voltaire” tem como referente muito mais do que o personagem histórico portador desse nome: torna-se, antes, em símbolo da filosofia natural à qual nosso autor se opôs tão acirradamente.

Semelhantemente, “Tirzah criou Rousseau” constitui-se uma crítica ao iconoclasta francês Jean Jaques Rousseau, cujo deísmo e conceito do homem natural perfeito, William Blake veementemente rejeitou. “Tirzah”, na mitologia Blakiana, é a filha de Raabe (DAMON, 1988, p. 407), cuja pureza sexual e aparente santidade contrasta com a imoralidade sexual da mãe, mas que, por ser um ideal *falso*, seduz e arruina os homens e, por sua vez, é também identificada com a Religião Natural que minimiza qualquer participação extraordinária do divino no *status quo* do plano terrestre e atual.

No entanto, em termos do esquema isotópico da organização das imagens postulado por Durand (1995), fica evidente que ao se deparar com “Raabe” e “Tirzah”, está-se diante das imagens que ocupam posições diametricamente opostas quando traçadas ao *schème* correspondente, a saber, o puro e o maculado. O fato diferencial, neste caso, é que, embora antagônicos na sua essência ou carga simbólica, “Raabe” e “Tirzah” cooperam e convergem no combate ideológico. No caso de “Raabe”, portanto, é possível perceber que William Blake se apropriou de um símbolo religioso na forma de uma notória protagonista bíblica, e ao ressignificar esse símbolo dentro do seu próprio universo mitológico, reaplicando-o em uma contraofensiva contra seus oponentes ideológicos, tanto reafirma o poder originário do símbolo como imputa ao mesmo um novo valor e vigor.

Entende-se que, se, por um lado, William Blake invoca o simbolismo religioso na sua crítica iconográfica do ateísmo e do humanismo contemporâneo, a religião

institucionalizada também vira seu alvo, na forma do *mainstream* do protestantismo europeu. Portanto, além de Jacob Boehme, William Blake considerava o místico cristão Swedenborg como um dos seus antepassados espirituais, e Swedenborg é mencionado duas vezes nesta obra como se fosse uma pessoa ainda viva (e na imaginação de William Blake, ele continuava *vivo*), perseguida pela igreja institucional.

Na aplicação das categorias Durandianas, pode-se dizer que Swedenborg, para William Blake, seria a concretização simbólica do arquétipo do herói (DURAND, 1995), do guerreiro, que se encontra em prontidão para o enfrentamento. Assim como em William Blake existe um magnetismo em que uma imagem inexoravelmente atrai outra imagem. Nessa poesia, é possível perceber como o advento do herói Swedenborg acontece por meio da citação de um herói judaico-cristão anterior, o qual é quase arquetipal. “O Swedenborg! Strongest of men, the Samson shorn by the Churches”; (Ó Swedenborg! O mais forte dos homens, o Sansão rapado pelas Igrejas”). Logo, entende-se que William Blake se apropria do personagem bíblico Sansão e confere-lhe um renovado status icônico.

Encontra-se no relato bíblico que Sansão perde a sua força super-humana quando Dalila raspa-lhe a cabeça. Os filisteus eram inimigos de Deus. No entanto, *Mutatis mutandis* no universo místico de William Blake, a luta de Sansão se repete e torna-se a luta de Swedenborg, sendo que, nesse caso, as igrejas do seu tempo substituem os filisteus que pelejam contra o ungido de Deus. Com efeito, paradoxalmente (ou não) a instituição cristã desempenha o papel de adversária de Deus. Nesse sentido, William Blake condiz naquilo que Durand (1995, p.89) - ao citar André Malraux - expressa da seguinte forma:

[...] Apercebe-se que os símbolos artísticos, míticos, ideais, são determinados, paradoxalmente, por “oposição às estruturas histórico-políticas ou psicossociais” de um determinado grupo humano.

No entanto, essa oposição às estruturas histórico-políticas se manifesta em um amplo espectro das obras de William Blake e de diversas maneiras. Aqui, nesta mesma poesia, cabe registrar a invocação de George Whitefield (1714-1770) e John Wesley (1703 - 1791), dois nomes que complementam a menção de Swedenborg. Ambos Whitefield e Wesley, ainda vivos na fase inicial da vida de William Blake, destacaram-se como responsáveis por uma grande obra de movimento espiritual, constituindo-se

como reformadores sociais no avivamento inglês, embora frequentemente advertidos ou denunciados pela voz oficial eclesiástica (RYLE, 1997).

Há de se compreender que, se para William Blake o mundo físico consistia em um mero reflexo da realidade numinosa, Whitefield e Wesley estão imbuídos com um valor simbólico nas obras de William Blake, possuindo um lugar na constelação imagética da mitologia Blakiana. Quando William Blake escreve “Palambron rais’d Wesley” (“Palamabron levantou Wesley”), Palambron se constitui a encarnação simbólica da aflição que o poeta sentiu pelos oprimidos da sociedade (DAMON, 1988). Essa seria uma associação natural em virtude dos conhecidos esforços de Wesley para socorrer o setor mais pobre da população.

Portanto, no primeiro recorte de nossa análise, foi possível analisar que as imagens religiosas da antiguidade e da atualidade se misturam, ora colidindo, ora casando-se, favorecendo uma verdadeira convergência simbólica na concepção durandiana. Raabe, Swedenborg, Sansão, Whitefield e Wesley são imagens apropriadas e tornadas em armas – no dizer da terminologia hodierna – *virtuais*, (mas não por isso menos reais) integram o arsenal remitologizado de William Blake. Seja qual for a imagem, apercebe-se que ela se manifesta sempre a serviço do eclético anúncio *mitopofético* do autor.

4.2 Excertos da obra “From Milton” (“De Milton”)

A segunda obra que será analisada é “From Milton” (“De Milton”), o texto será transcrito (Raine 1970, 99-100) e então traduzido:

And did those feet in ancient time
Walk upon England’s mountains green?
And was the holy Lamb of God
On England’s pleasant pastures seen ?

And did the Countenance Divine
Shine forth upon our clouded hills?
And was Jerusalem builded here
Among these dark Satanic Mills?

Bring me my Bow of burning gold:
Bring me my Arrows of desire:
Bring me my Spear: O clouds unfold!
Bring me my Chariot of fire.

I will not cease from Mental Fight,
Nor shall my Sword sleep in my hand

Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant Land.

E será que aqueles pés na antiguidade
Andavam pelas montanhas verdes da Inglaterra?
E será que o Cordeiro Santo de Deus
Foi visto nos campos agradáveis da Inglaterra?

E será que a Face Divina
Raiou sobre nossas colinas nubladas
E será que Jerusalém foi construída aqui
Em meio a essas escuras Fábricas Satânicas?

Me traga meu Arco de ouro ardente:
Me traga minhas Flechas do desejo:
Me traga minha Lança: Ó abram nuvens!
Me traga minha Carruagem de fogo!

Eu não desistirei da minha luta mental
Nem a minha espada dormirá na minha mão
Até que nós tivermos construído Jerusalém
Na terra verde e agradável da Inglaterra.

É possível identificar na poesia mística de William Blake uma preocupação latente e consistente do autor de expor a crescente injustiça social na Inglaterra imperial. Em diversas obras, William Blake denuncia as fábricas em que operários - *biprodutos* humanos do implacável industrialismo - realizaram trabalhos arriscados em condições desumanas e, nesse sentido o poeta londrino prefigura Engels e Marx que fizeram da Inglaterra industrial um estudo de caso na miséria social publicado em *Das Kapital* (MARX, 1872). Caracteristicamente, e nesse ponto William Blake diverge, é claro, dos futuros comentaristas sociais Marxistas, é provável encontrar a queixa de William Blake sendo apresentada pelo viés da religiosidade com toda a sua imaginação simbólica. Isto é particularmente o caso no poema “De Milton” ao qual se torna agora.

Na primeira estrofe, William Blake parece fazer uma referência a um antigo mito eclesiástico o qual afirmava que “Jesus” teria visitado a Inglaterra enquanto criança: “And was the holy Lamb of God, on England's pleasant pastures seen?” (“E será que o Cordeiro Santo de Deus, foi visto nos campos agradáveis da Inglaterra?”). A imagem positiva da manifestação da divindade na Inglaterra é reiterada na segunda estrofe, “And did the Countenance Divine Shine forth upon our clouded hills?” (E será que a Face Divina raiou sobre nossas colinas nubladas?). Repentinamente, porém, a descrição utópica - quase Vergiliana - do cenário idílico rural inglês é interrompido

abrupta e brutalmente com a indagação, “And was Jerusalem builded here among these dark Satanic Mills?” (“E será que Jerusalém foi construída aqui em meio a essas escuras Fábricas Satânicas?”).

Aplicando na segunda estrofe as categorias durandianas associadas ao imaginário, identifica-se a presença do “Regime” *a priori* antitético do diurno por meio dos polares arquétipos claro e escuro, a antítese, pois, primeiro a Face Divina brilha sobre a terra, mas em seguida, as “fábricas Satânicas” – um símbolo evidentemente nictomórfico próprio do regime diurno. As imagens nictomórficas estão relacionadas à animalidade inquietante, que remetem à noite e ao negrume negativamente valorizados, relacionam-se com o arquétipo do dragão. Os símbolos nictomórficos correspondem à segunda epifania imaginária da angústia humana, diante da temporalidade sugerida pela água que escapa e representam as trevas, segundo Durand(2001, p.65-79). Dessa forma, entende-se que essas imagens escurecem a paisagem descrita por William Blake (DURAND, 2001). Jerusalém, que já opera no corpus neotestamentário como um ideal escatológico (Apoc 21-22), é, por sua vez, apropriado por Blake e ligado ao espetacular da luz e sol (PITTA, 2005). Agora, porém, encontra-se diante da presença não natural deste novo símbolo – a fábrica, uma espécie de antitemplo talvez, cuja existência é “Satânica”.

É interessante perceber que nesta passagem, a partir da terceira estrofe, a entrada súbita e o envolvimento pessoal de William Blake no conflito ideológico: “Bring me my Bow of burning gold: bring me my Arrows of desire” (“Me traga meu arco de ouro ardente: me traga minhas flechas do desejo”). A estrutura heroica, a verticalidade, a dominante postural própria do regime diurno, da teoria do imaginário, se faz presente. O herói portando armas enfrenta o mal: os símbolos da verticalidade predominam aqui (DURAND, 1995). A quarta estrofe (in RAINE, 1971, p. 100) esclarece o gênero e o propósito deste conflito, de forma que vale citá-lo na íntegra:

I will not cease from Mental Fight
Nor shall my Sword sleep in my hand
Till we have built Jerusalem
In England's green and pleasant Land.

Eu não desistirei da minha luta mental
Nem a minha espada dormirá na minha mão
Até que nós tivermos construído Jerusalém
Na terra verde e agradável da Inglaterra.

Novamente se identifica que William Blake se utilizou das imagens religiosas na reconstrução de sentido, sendo que a construção de Jerusalém na Inglaterra é considerada como a tarefa *dele*, onde, em termos Durandianos, ele próprio encarna o arquétipo do herói tornando-se guerreiro, que com o gládio na mão, aparece como um símbolo diairético (DURAND, 1995). Esse herói enfrenta o monstro devorador e não se intimida.

Assim, entende-se que William Blake se projeta na obra e se vê como uma figura messiânica, o principal protagonista em uma nova cruzada, na qual a terra santa que precisa ser reconquistada e emancipada é a Inglaterra, e onde o inimigo “Satânico” é o industrialismo e as forças filosóficas e políticas que William Blake entende como a plataforma e agente motivador do mesmo, a saber, o racionalismo, o deísmo, o ateísmo, o humanismo e o cristianismo institucionalizado convertido em uma religiosidade legalista, moral, e oco.

Portanto, conforme Durand (1996, p. 246), a mitocrítica estabelece que uma obra, um autor, ou uma época tende a ser “obcecada” por um ou mais mitos, ora explícitos, ora latentes, então, inelutavelmente, detecta-se na obra de William Blake e no espectro das obras Blakianas que foram selecionadas como recorte para análise de nossa pesquisa, o mito heróico e messiânico em conflito ideológico com o próprio autor se espelha no seu imaginário poético. Nesse sentido, é possível considerar que William Blake não estava sozinho, todo o movimento romântico inglês, por meio de vozes como S.T. Coleridge, Shelley e Wordsworth de alguma forma deu um grito de guerra na luta contra o avanço da filosofia material e dos ataques à dimensão presencial do além.

Portanto, do ponto de vista histórico, levando em consideração a poesia de protesto de William Blake que defende as minorias e classes exploradas pelos poderosos *overlords*, julga-se que William Blake lutou de forma heroica através de uma “Luta Mental”. Porém, como os profetas bíblicos e o próprio Cristo, ele não recebeu o devido reconhecimento na sua pátria, a potência da sua simbologia e a excelência do seu espírito só sendo percebidas principalmente *post mortem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo após termos apresentado William Blake (1757-1827), e desenvolvido uma observação sensível sobre o fascinante mundo da sua poesia mística, em uma abordagem hermenêutica durandiana, consoante Durand (1995), identificam-se imagens religiosas apropriadas por William Blake, dando a estes uma classificação pertinente em diálogo com os relevantes arquétipos e “schèmes” das imagens que se sobressaíram na análise se consideram próprias do regime diurno e da estrutura heroica.

Como um primeiro passo de um projeto mais amplo que visa ao estudo das obras de William Blake na perspectiva Durandiana, inicia-se esta pesquisa analisando o uso das imagens míticas e religiosas que William Blake desenvolveu na sua crítica ao racionalismo inglês e à injustiça social da sua época. Entende-se que William Blake torna-se prova viva do veredicto de Malraux, a saber, que a determinação paradoxal da sua simbologia ocorre por oposição às estruturas histórico-políticas (e aqui acrescentemos eclesiológicas), afinal, afirma-se no que se refere ao misticismo de William Blake, “há método na sua loucura”.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, P. **Blake**. Londres: Minerva, 1995.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. SP: Martins Fontes, 2002.
- DAMON, S.F. **A Blake Dictionary: the ideas and symbols of William Blake**. New England: UPNE, 1988.
- DURAND, G. **A imaginação simbólica**. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1995.
- DURAND, G. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 1996.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 2 ed. SP: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, M. **Imagens e Símbolos**. SP: Martins Fontes, 1991.
- GOMES, E.S.L. **A catástrofe e o imaginário dos sobreviventes: quando a imaginação molda o social**. 2. ed. JP: Ed.UFPB, 2011.
- GOMES-DA-SILVA, Pierre Normando; GOMES, Eunice Simões Lins . **Malhação: corpo juvenil e imaginário pós-moderno**. João Pessoa: Ed. UFPB, 2010.

HOLANDA, A.B.de F. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. RJ: Civilização Brasileira, 2000.

MARSH, N. **William Blake: the poems**. Basingstoke: Palgrave, 2001.

MARX, K. **Das Kapital**. Hamburg, 1872.

McGRATH, A.E. **Teologia sistemática, histórica e filosófica: uma introdução à teologia cristã**. São Paulo: Shedd, 2005.

PITTA, D.P.R. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

RAINE, K. **A Choice of Blake's Verse**. Londres: Faber & Faber, 1970.

RYLE, J.C. **Christian Leaders of the 18th. Century**. 3. ed. Londres: Banner of Truth, 1997.

TEIXEIRA, Maria Cecilia Sanchez. **Discurso pedagógico, mito e ideologia: o imaginário de Paulo Freire e Anísio Teixeira**. RJ: Quartet, 2000.

VAUGHAN, W. **William Blake**. Londres: Tate, 1999.

Artigo recebido em Agosto de 2012

Artigo aceito para publicação em Novembro de 2012